

## **Book Reviews**

**Bidegain, Marcela. *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental (Serie Siglo XX, director: Jorge Dubatti). Buenos Aires: Editorial Atuel, 2007: 236 p.**

Este volumen pone en diálogo la teoría y la práctica transformadora, ofreciendo un rol alternativo que rompe con los modelos académicos hegemónicos. Da cuenta de un movimiento nacional artístico vinculado a la movilidad social de las clases más desprotegidas enfatizando el marco histórico, político, social y económico de la postdictadura argentina (1984-2007). Bidegain categoriza y define el teatro comunitario, ausente en los diccionarios teatrales por ser un fenómeno nuevo y local en el universo del escenario. Para su definición establece vínculos, destacando los puntos en contacto y las diferencias claves, entre el teatro comunitario, el teatro popular y el de la calle. Tiene en común con el teatro popular el sector del que proviene y el sector al que está destinado, así como el estímulo a la participación del público. En tanto comparte con el teatro callejero el tener como escenario, en la mayoría de los casos, el espacio público y el trabajo en equipo, pero dista de éste en lo referido a la conformación del grupo: son profesionales. Por el contrario, el teatro comunitario está integrado por vecinos.

El teatro comunitario, según la autora, encuentra sus antecedentes tanto locales como internacionales en el teatro filodramático – por su autogestión y su circulación fuera del circuito comercial, en los grupos anarquistas – por la lucha a través del arte y la implementación de un programa cultural – y en el agit prop, por su concientización política a partir de la obra. Aborda su especificidad en lo referido a metodología de trabajo, ideología, procesos de creación y de organización artística, territorialidad, gestión de recursos, recepción, circulación y transformación, redes, entre otros.

Si bien se trata de un fenómeno en constante crecimiento, ha recortado el corpus de trabajo a tres de los más de treinta grupos de teatro comunitario de Argentina: el Grupo Catalina Sur, el Circuito Barracas y el Grupo de Teatro Comunitario Patricios Unidos de Pie. Esta selección responde en los dos primeros

por ser los pioneros (cuyos directores son Adhemar Bianchi y Ricardo Talento) y en el caso de Patricios, por tratarse de un claro acontecimiento de transformación social en un pueblo rural-ferroviario abandonado por las políticas de estado.

Este es un trabajo interdisciplinario, valiéndose de las diferentes áreas que enriquecen su lectura, que valora los cruces y posiciones de borde en contra de esforzar parámetros y categorías que corresponden a lo macro. Como intelectual-crítica construye lecturas y ofrece a la sociedad un discurso alternativo otorgándole un sentido de praxis social a su tarea, en la medida que hace visible lo invisible en el campo teatral. Además, de la historia de cada uno, analiza sus obras y sus poéticas, ofreciendo en un apéndice los integrantes del grupo, las fichas técnicas de las obras, algunos testimonios de los actores-vecinos y un detallado informe de todos los grupos que conforman la Red de Teatro Comentario del país.

Su intencionalidad política referida a generar conocimiento científico como instrumento para una transformación social en una sociedad caracterizada por la injusticia social y por un manejo perverso del poder social, pone su opción epistemológica donde entre otros conceptos claves se define el conocimiento como un espacio de confrontación y lucha de clases, la incorporación de los sectores populares como actores de un proceso de producción de conocimiento y la articulación por tanto del trípede esencial de los procesos de investigación, participación y cambio.

Su libro es una conquista en el campo editorial y una conquista en el ámbito académico dando lugar al teatro que se construye lejos del centro, porque es el teatro que resiste. Y lo que resiste diría Walter Benjamín es arrojado indefectiblemente hacia los bordes, hacia la periferia. Sin embargo, en esa periferia, que a su vez es geográfica y política, es también donde se construye una cultura de resistencia. Es allí donde se alojan los “fragmentos de la memoria perdida,” es allí donde se puede recuperar la historia y construir y reconstruir nuestra verdadera identidad.

*Patricia Devesa*

*Universidad de Buenos Aires*

**de María, César. *Salidas de emergencia*. Lima: Solar, 2007: 122p.**

*Superpopper* es un héroe harapiento que abre el pecho de su madre y descubre, con desprecio, que tiene muy pequeño el corazón. Un super héroe cruel y justo, un super héroe de mentiras que mata por amor hacia una niña loca para que juntos puedan encontrar la libertad.

El poeta alemán Heinrich Heine tiene una frase muy bonita: “La verdadera locura quizá no sea otra cosa que la sabiduría misma que cansada de descubrir las vergüenzas del mundo, ha tomado la inteligente resolución de volverse loca.” En *Superpopper*, César de María imaginó un manicomio donde los locos son niños sin nombre que hablan como adultos y sueñan con la libertad, un lugar en el que

los niños toman lágrimas, violan y matan sin jugar; el basurero de vergüenzas más triste del mundo. César confesó hace poco que él de niño creía ser loco; siguiendo a Heine, yo pienso que ser loco probablemente fue una inteligente decisión de niño sabio más que un descubrimiento. Y algo de esa locura lo acompaña hasta hoy, felizmente para nosotros, pues ya sabemos que son los locos los que generalmente conversan con la verdad.

*Superpopper* es un texto despiadado; presenta ese tipo de situaciones, actos e ideas que sólo bajo una estética de cómic se puede soportar. Su final es terrible, pero no necesariamente pesimista. Expone una visión negativa de nuestro mundo y aunque podría promover el pensamiento apocalíptico en algunas mentes pesimistas, su riqueza poética e imaginativa me impide ver en él una apología de la crueldad. Veo en *Superpopper*, más bien, una advertencia. Es la salida de emergencia de los desamparados, de los sin nombre, la que nos lleva a la locura.

Pero la otra salida de emergencia, la que pocos ven, lleva a la esperanza. *El último barco*, el otro texto publicado en *Salidas de emergencia*, también es protagonizada por un niño huérfano de padre, pero uno muy diferente. Tal vez porque éste sí tiene una madre que lo quiere o porque no sabe que su padre lo quiso abandonar, Andrés Barco es un niño que tampoco tiene un camino hacia el cual dirigirse, pero se las arregla para encontrarlo (o, al menos, inventarlo). A pesar de que su abuelo y su mamá lo llaman loco, Andrés es bastante cuerdo; principalmente porque tiene dos salvavidas: las palabras y la imaginación. Las palabras son las que le permiten expresar sus sentimientos a través de las cartas que le envía a la misteriosa Sandra del Uruguay; y la fantasía es la que le ofrece la posibilidad de mirarse en el futuro convertido en profesor, marinero, o corredor de autos. Y el que puede mirarse en el futuro, quizá no sea un sabio según la descripción de Heine, pero tal vez ayudado por su ingenuidad, se salva de la locura y puede sobreponerse a la tristeza del presente.

A diferencia de Andrés, Joe, el niño que se convierte en Superpopper, no se sirve de las palabras ni de la fantasía, sino que, por el contrario, las mata. Joe y Andrés usan las palabras para comunicarse, pero parece que los adultos no entendieran el mismo idioma que ellos. Joe habla y reclama al doctor, el único adulto de la obra, pero éste no puede escuchar sus palabras. A pedido de Brunella, Joe mata a la lengua porque, según ella, no le permite expresar todo lo que siente, y también a la fantasía, porque le muestra el camino del miedo. Un loco es un niño que quiere matar a la fantasía para encontrar a la libertad. Pero cuando mata a la fantasía, muere el loco, muere el niño, y queda sólo un asesino encerrado en una estación de metro. Brunella y Joe matan a la lengua y la fantasía para alcanzar la libertad; mientras que Andrés Barco se sirve de ellas para alcanzarla. La palabra y la fantasía son el enemigo en *Superpopper*, y el salvavidas en *El último barco*.

Y así como Andrés Barco, César de María, como un niño loco y sabio, va por la vida sonriendo mientras imagina miles de historias que algún día escribirá; su

cabeza es como un closet repleto de millones de ideas, textos hermosos y perfectos, finales certeros como latigazos, historias conmovedoras, delirantes y únicas que se arriman para dejar espacio a las que entran a cada instante, un closet que de tan lleno pareciera que va a explotar en cualquier momento, pero que no lo hace nunca porque es como la imaginación, tiene una puerta que da al infinito. El último barco, el dramaturgo lo sabe bien, es la fantasía, que, sirviéndose de las palabras, exorciza a la tristeza justo antes de hundirse en el mar del miedo.

*Mariana de Althaus*

*La Pontificia Universidad Católica del Perú*

**Fuentes Ibarra, Guillermina. *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*. México: UNAM/INBA, 2007: 300 p.**

*Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México* de Guillermina Fuentes Ibarra reúne las experiencias escénicas de cuatro hacedores de teatro: Fernando Wagner, Seki Sano, Rodolfo Usigli e Ignacio Retes, efectuadas en el primer lustro de los años cuarenta. El trabajo de Fuentes Ibarra tiene, en primer lugar, un propósito muy bien delimitado: el de establecer la ruta del teatro “experimental” del período comprendido, y, en segundo, el de investigar históricamente el desarrollo del arte escénico nacional utilizando para ello las herramientas de su formación en literatura dramática y teatro.

De esta manera el mero dato histórico de su investigación bibliográfica, hemerográfica, de archivo y con entrevistas, trasciende lo referencial y destaca su hipótesis inicial sobre el trabajo escénico de los cuatro grupos considerados como “experimentales.” A través de los capítulos dedicados a cada uno de los creadores mencionados, existe una referencia a otros cuatro grupos iniciadores de la experimentación teatral en México – a fines de los años veinte e inicio de la siguiente década – como Ulises, Escolares del Teatro, Teatro de Orientación y el Teatro de Ahora. Para ello Fuentes Ibarra reunió la información correspondiente sobre las escenificaciones presentadas en cada una de las temporadas de cada grupo, para luego reconstruir las puestas en escena de las obras presentadas. Bajo esta misma línea, la autora expone las intenciones, las experiencias y los resultados de dichas escenificaciones haciendo hincapié en cómo se llevaron a cabo los objetivos propuestos.

Así el propósito de Teatro Panamericano (1939-1943) fue el “de intensificar los lazos culturales e intelectuales entre los países de América por medio de actividades artísticas.” Este objetivo demuestra la vocación teatral del director Fernando Wagner de formar un puente. Como lo dijo Usigli: “hizo teatro aunque fuera en inglés. Esta plataforma permitió al director germano-mexicano desarrollar y poner en práctica sus conocimientos teatrales.”

A su vez El Teatro de las Artes de Seki Sano (1939-1941), si bien tuvo por igual “carácter social de alto valor artístico,” por medio del fortalecimiento de las relaciones culturales entre ambos países vecinos, el objetivo de Sano difirió por su formación socialista-comunista, de allí que como se enuncia en el capítulo correspondiente al trabajo del director de escena y maestro japonés: “combinaba el código moral confuciano tradicional de servicio a la causa pública, con la mentalidad occidental moderna científica centrada en el individuo.”

Los propósitos y objetivos de Sano fueron determinados por su formación ideológica. Esto lo llevó a su activismo social que le permitió poner en práctica sus experiencias con Stanislavski y Meyerhold y a construir una nueva propuesta arquitectónica teatral, teatro hoy conocido como la sala de conciertos Chaikovsky. De allí que su trabajo estuviera socialmente comprometido con la causa popular, como lo subrayara en sus distintas declaraciones de principios.

Dentro de la investigación sobre la Linterna Mágica de Ignacio Retes (1946-1948), la autora señala que “Retes menciona continuar “la joven tradición de los teatros experimentales” En consecuencia puede decirse que en este punto coincide con Wagner y Seki Sano: los tres atienden delicadamente la puesta en escena” (210). La investigación cierra con el capítulo “Comentarios finales y conclusiones” en los que reflexiona sobre el proceso de la misma retomando las conclusiones de cada uno de los capítulos dedicados a los creadores estudiados, para mostrarnos lo que significó su trabajo en el desarrollo de la puesta en escena nacional.

*Armando Partida Tayzan.*

*Colegio de Literatura Dramática y Teatro / F. F. y L. / UNAM*

**Martiatu, Inés María. *El rito como representación*. La Habana: Ediciones Unión, 2000: 215 p. Martiatu, Inés María, ed. *Una pasión compartida: María Antonia*. La Habana: Letras Cubanas, 2004: 279 p. y Martiatu, Inés María ed. *Wanilere Teatro*. Antología. La Habana: Letras Cubanas, 2005: 369 p.**

No hay duda que Inés María Martiatu es una de las decanas de la investigación dedicada a las expresiones culturales de los afro-descendientes en Cuba. Narradora y amante del teatro, su primera publicación fue una colección de cuentos, *Algo bueno e interesante* (La Habana: Letras Cubanas, 1993), seguido por un considerable número de ensayos sobre el tema que recogió en el libro *El rito como representación* (2000). En este trabajo seminal determina las bases de las futuras publicaciones que también nos ocupan aquí, exponiendo, en primer lugar, los antecedentes obligatorios. Entre ellos descuella la obra del antropólogo Fernando Ortiz (en especial su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) y *Los bailes y el teatro de los negros* (1951)) del que parte casi todo acercamiento a temas tan relevantes como son el sincretismo y la transculturación. Hay otros precedentes importantes señalados por la autora como son

el escritor Alejo Carpentier; Argeliers León, quien en 1960 desde el departamento de Folklore del Teatro Nacional organizara el Seminario de Etnología y Folklore del que surgieron varios de los teatristas afro-descendientes contemporáneos; Ramiro Guerra, al frente de Danza-Moderna, a la que incorporó elementos teatrales de procedencia africana transformándola de manera definitiva; el grupo del Guiñol Nacional, el primero en inspirarse en los mitos y leyendas (patakies) de origen africano en su teatro para niños; la renovación de la tradición relacionera en manos del Cabildo Teatral de Santiago, del que formó parte esencial Rogelio Meneses; el trabajo de campo e investigación de Tomás González Pérez, quien partiendo de la ritualidad asumió la “posesión” como forma de actuación, elaborando una “metodología” para aproximarse al hecho teatral, y, por supuesto, la irrupción de la obra *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, en 1967, bajo la dirección del lamentablemente desaparecido Roberto Blanco y con la actuación magistral de Hilda Oates.

Otro elemento fundamental, en el que Martiatu hace hincapié, es el carácter histórico de las obras que empiezan a surgir derivadas del material ancestral africano pues aunque, en su gran mayoría, se trate de, o intervengan en ellas, personajes míticos están situadas en “un tiempo histórico determinado que las define” y ahí entra a jugar un papel relevante la ideología que las nutre. Ya sea ésta de corte nacionalista (la defensa del país ante posibles invasiones); cultural (“Mayoría étnica, minoría cultural” es el nombre de uno de los ensayos que habla por sí solo en un medio en donde las clases sociales se supone fueron abolidas a partir de 1959 pero en el que siguen primando conceptos como alta cultura y “cultura popular” / “folklórica”), o identitaria (afirmación de su “especificidad” histórica desde el punto de vista de la esclavitud, el subdesarrollo, el neocolonialismo, etc.).

Después de este necesario preámbulo, nos acercamos a *Una pasión compartida: María Antonia*, que, como su título indica, se concentra en la ya clásica obra de Hernández Espinosa que fungió en calidad de parteaguas no sólo entre dos percepciones / “saberes” al enfocar la comunidad afro-descendiente marginada sino dos formas de hacer teatro al entrar la ritualidad de origen africano a los escenarios hegemónicos de la alta cultura (se estrenó en el Teatro Mella de la capital, con gran éxito de taquilla y resonancia con la crítica). El libro lo conforman ocho ensayos de personalidades del teatro y la crítica cubana, una “conversación” imaginaria con María Antonia y la obra misma que los ocupa a todos. Tanto los ensayos que ya han sido publicados en otras partes, como los que no, se unen aquí para conmemorar el cuadragésimo aniversario de la pieza, escrita en 1964. Para Graziella Pogolotti, María Antonia asume desde la “subalternidad” el “impulso descolonizador de la Revolución,” señalando nuevas perspectivas que si, por un lado, se han dado, teniendo en cuenta el desarrollo de una dramaturgia de sello propio, por el otro, desde un posible mejoramiento social, tememos se quedó en el “impulso.” Además del prólogo introductorio, la misma Martiatu enfoca en un ensayo la santería, y las cuestiones tanto genéricas como raciales al exponer un mundo en el que surgen

relaciones de violencia de todo tipo al lado de una espiritualidad alimentada por la asidua práctica religiosa. Lázara Menéndez, por su parte, rastrea el cómo “alguien que no era texto se convierte en texto,” señalando pormenores significativos en la construcción del personaje protagónico como es su rechazo a todo sistema autoritario y su actitud desafiante a la luz y en contraste con el de la Madrina quien representa la “legitimidad.” Amado del Pino establece una comparación entre María Antonia y la Camila de *Santa Camila de la Habana Vieja* (1962), de José Ramón Brene, otra obra “paradigmática” de la época. Mas no son las similitudes obvias entre las dos obras sino sus diferencias lo que nos atrae, a través de la lectura del ensayista. En la pieza de Brene los principios sociales de la Revolución al final se imponen, por encima de las creencias de los afro-descendientes, a los que Camila “se acomoda” mientras que María Antonia, transgresora y disidente “ideológica” de un sistema que intenta dominarla (el de la religiosidad), no puede quedar sin castigo y está destinada al sacrificio. Antón Arrufat nos llama la atención al “amarre” como “posesión absoluta” al que en vano recurre María Antonia para poder controlar a su amante Julián y, en ese sentido, considera que la obra es “un estudio del amor.” Waldo González López recorre un camino paralelo subrayando el erotismo como “piedra de toque” de la pieza. Alberto Curbelo, a su vez, se concentra en el Cerro en donde nació y se crió el autor, el que “junto a Guanabacoa y Regla, devino uno de los principales reservorios de la tradición yorubá” (122), cuyo contexto nutre a la obra con su cotidiano transitar de vendedores ambulantes en el que se trafica por igual la droga y el sexo y conviven antisociales con babalaos. En este entorno de hacinamiento ciudadano, los asuntos privados no sólo se convierten en públicos sino hasta en comunitarios. Rufo Caballero defiende la contemporaneidad de la obra de acuerdo a la fecha de gestión, en 1964 y no en la previa época “republicana” como siempre se ha ubicado, teniendo en cuenta que todavía hoy con todo y Revolución de por medio, “la promiscuidad de los solares constituye un estamento social inocultable, si hoy la marginalidad ha ocupado el *centro* que parece entonces todo el tiempo *margin*, como no iba a ser verosímil el drama de *María Antonia* en los conflictivos años 60, plenos de colisiones y enfrentamientos” (154, el énfasis es de Caballero). Finalmente, en la entrevista imaginaria de Georgina Herrera, María Antonia toma la palabra, entre otras cosas, para remarcar el deterioro de la situación contemporánea de la mujer en relación con el acoso y al “mercado sexual” de antaño. Si antes se trataba de los *marines*, que se distinguían por el “uniforme blanco” (refiriéndose a los personajes norteamericanos en la obra); ahora, “bajan del avión, trajeados, traen banderitas, dicen que son amigos; el burdel se planta, como una tienda de circo, en cualquier casa prestada, en un mercado caro, la casa propia o en un hotel en el que no se le permite la entrada a todo el mundo” (162).

Hay que entrar en la antología *Wanilere teatro*, a sabiendas de que el mundo representado en las obras es ordenado por otras “lógicas discursivas” que el judeo-cristiano al que estamos acostumbrados. De hecho, “Wanilere,” como aclara Martiatu



en la introducción, en yorubá quiere decir “tomar parte en las convulsiones de la casa de las imágenes” (5), refiriéndose a la fiesta ritual de la Santería en la que se incluye poesía, danza, canto, pantomima, acrobacia, amén de otras expresiones derivadas de la tradición oral. Entre ellas, y en señalado lugar, se encuentra la adivinación, considerada como “piedra angular de estas religiones,” cuya práctica, como sucede en varias de las obras incluidas aquí, “sirve como guía y regulación de la conducta social y moral de los creyentes” (10). Ahora, si en *María Antonia* el acervo ritual afro-descendiente proveía un medio para propiciar la comunicación de los personajes con las divinidades, en las piezas recopiladas aquí la línea entre los dos mundos, la Cuba de finales del siglo XX en la que se gestan las obras y el de los ancestros – ya sea de origen divino o humano – se anula completamente formando todos un mosaico de personajes que actúan sobre un mismo plano espacial. La unión del teatro sagrado con el profano, de los orichas y patakies con el producto artístico de dramaturgos y dramaturgas es una de las características propias de esta producción teatral. Por otra parte, si hay algo que conecta las piezas desde un principio es la necesidad, casi apremiante, de contar las propias historias. De esta premisa parte *Odebí, el cazador*, de Eugenio Hernández Espinosa, “¿Tendremos memoria para guardar intacta esta historia? Porque oprobio de los hombres y derecho de los pueblos es heredar en la vida y no sacar provecho de su consumo” (52), dice uno de los personajes míticos de la obra. *Odebí* es un patakí que narra el rito de iniciación de un joven intrépido cazador quien desobedeciendo la advertencia de Orula de no fijarse en Eiyé-góngó “el ave de las soledades, de los mil colores” termina, llevado por una curiosidad que se convierte en morbo, cazándolo sólo para darse cuenta que mató a su enamorada. *Odebí* es expulsado del “paraíso” por su acción, pero al contrario de Adán y Eva, recupera la “libertad” que, en este caso, también se asocia con el derecho al “conocimiento” (“Ya no hay ave que me esté prohibido cazar, ni adversidad ni desdicha que alcance a *Odebí*. Soy libre. Libre para conocer los secretos más íntimos que aun desconocemos” (66)). En *Changó Bangoché*, otra obra basada en un patakí, de Tomás González, aun siendo todos los personajes de raigambre divina se reafirma la identidad arraigada al suelo que “los vio nacer.” A Changó por acertar una adivinanza se le obsequia una “hacha con dos filos” pero tiene que usarla para una “causa justa.” Elegba viene en su ayuda ante la invasión de su ciudad Oyó, “¡Está claro, clarísimo! Defender la tierra en que se nace es una causa justa... Pero defender la tierra, el país de donde es uno, no es tarea de un solo hombre, sino tarea de todo un pueblo” (116). En *Cefi y la muerte*, de Ramiro Herrero, se regresa a la época de la esclavitud para exponer crudamente, usando el formato del teatro de relaciones de procedencia carnavalesca, tanto el trato inhumano que se dio a los esclavos traídos de África como la base de los prejuicios contra la raza negra desde la época del Pentateuco, con la historia de Noé. Pero lo que interesa destacar aquí es la presencia del sistema-mágico religioso africano (personalizada en Orumbila) al que apelan Cefi y Micaela, su enamorada, para liberarlo de una muerte



cierta en el cepo. El plan divino no funciona y al final son ellos mismos quienes se rebelan ultimando a los amos. Los sistemas mágicos-religiosos africanos a pesar de su apego a lo mítico son de naturaleza práctica, no hacen “milagros,” no operan de esa manera, ayudan pero la responsabilidad como la iniciativa de los actos recaen sobre la persona. La magia puede dominar la realidad pero por medio de la voluntad de los creyentes. La libertad de cambiar su destino es parte del bagaje cultural del afro-descendiente y en pocas obras se refleja mejor que en *Chago de Guisa* (Premio Casa de las Américas 1989) de Gerardo Fullea León, aunque incluidas, como en *Odebi*, las nefastas consecuencias por los actos irresponsables. La obra representa otro rito de iniciación, que en este caso específico dura veinte años, teniendo como contexto la guerra de independencia contra los españoles a partir del episodio que tiene lugar en la finca azucarera La Demajagua cuando Carlos Manuel de Céspedes tañe la campana en 1868. En *Carnaval de Orfeo*, de José Milián, una especie de teatro dentro del teatro, Eurídice y Orfeo ensayan una escena en la que representan a Ochún y Changó, destacándose los líos amorosos de estos dos orichas, dados a los placeres carnales. *Penúltimo sueño de Mariana*, de Georgina Herrera, basada en la figura histórica de Mariana Grajales, esposa de Marcos Maceo y madre de ocho hijos, incluyendo el líder Antonio Maceo, sacrificados todos en las luchas de la independencia, nos devuelve a la saga histórica a partir del momento en que se creía que “al unirse blancos, negros y mulatos, ricos y pobres, entonces sí Cuba iba a ser libre al fin” (281). A Mariana moribunda se le unen personajes míticos como Yemayá y el espíritu de Fermina Lucumí, una esclava que lideró una revuelta en 1843 y murió fusilada. La presencia de autoras femeninas en la antología se complementa con *Un repique para Mafifa o La última campana*, de Fátima Patterson y *La piedra de Eliot*, de Elaine Centeno Álvarez. La primera es un homenaje a la actriz Gladys Armiñán, “compañera de la conga de Los Hoyos, conocida como Mafifa o La Niña,” escrita con la colaboración dramática de Marcial Lorenzo Escudero, en la que se destaca la condición de Mafifa de “estar” entre los vivos aunque ya more en el otro lado. En la segunda, al ritmo de una conga, dos jóvenes intrépidos se disputan la atención de una melosa aunque indiferente Ochún. Primordial en las dos obras es la contemporaneidad que adquieren tanto los personajes de ascendencia mítica como los humanos que aunque yaidos se llevan dentro y permanecen si no actuales, por obvias razones, por lo menos si bastante vigentes.

Casi sobra decir que las tres publicaciones son de consulta indispensable para cualquier estudioso que se acerque a las expresiones artísticas de los afro-descendientes en Cuba, y ya no sólo circunscrito al campo teatral, como creemos quedó establecido en esta reseña, por supuesto, siempre de limitada extensión.

Beatriz J. Rizk

*Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami*

Orchar, William and Yolanda Padilla, eds. *The Plays of Josefina Niggli: Recovered Landmarks of Latino Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2007: 276 p.

Aunque Josefina Niggli (1910-1983) es más conocida por su obra narrativa, especialmente por su novela *Mexican Village* (1945), y por sus “folk plays” (teatro de carácter costumbrista), esta antología tiene el acierto de recobrar sus dramas históricos, la mayoría de los cuales o bien nunca fueron publicados o lo fueron en ediciones que se encuentran hoy en día agotadas. Sin duda Niggli llegó a ser la escritora mexicoamericana más famosa a principios del siglo XX debido a que logró llenar una serie de expectativas culturales hacia “lo exótico” y “lo primitivo” en la audiencia estadounidense. A Niggli le tocó vivir un momento muy particular de la historia de los EEUU (principios de los años treinta) en el que la cultura oficial buscaba satisfacer un deseo básico con respecto a su vecino del sur, consistente en la comprensión de su “bárbara” otredad. Niggli tuvo la habilidad de explorar y encauzar esa expectativa hacia un principio de realidad mexicana/mexicoamericana que no fuera la del bandido de las películas de Hollywood. En este sentido, hay en toda la obra de Niggli un propósito pedagógico y de alguna manera apostólico (a la pregunta de la comisión de investigación de la casa de representantes – *Un-American Activities Commision* – sobre si era o había sido comunista Niggli contestó: “No, darling, I’m a Catholic”).

Su vida no deja de ser encantadora. Niggli fue dramaturga, novelista, guionista y profesora. Estuvo vinculada al San Antonio Little Theater, al Carolina Playmakers y al Abbey Theatre de Dublín. Fue maestra de teatro y literatura por casi treinta años en University of North Carolina y Western Carolina University. Fundó y fue jefe del departamento de teatro de esta universidad, razón por la cual dicha alma mater tiene un teatro dedicado a su nombre, el Niggli Theater (quizás el único teatro en los EEUU dedicado a una mexicoamericana). De 1948 a 1956 trabajó como guionista de planta para la Twentieth Century Fox y la MGM en Hollywood, donde adaptó su novela *Mexican Village* para la pantalla en un musical llamada *Sombrero* (1953), producción que incluyó, entre otras estrellas, a Yvonne De Carlo, Vittorio Gasmann y Ricardo Montalbán.

Las obras que recoge esta antología se adentran en las diversas huellas que la revolución dejó en los mexicanos que habitaban ambos lados de la frontera, al igual que en las complejas relaciones entre las dos culturas y países. El punto de vista es fundamentalmente el de la experiencia de la mujer, su participación en la construcción de la nación y en la modernidad mexicana. Algunas de las obras que aparecen en la antología son *Mexican Silhouettes* (1928), *Singing Valley* (1936), *The Cry of Dolores* (1936), *The Fair God* (1936), *Soldadera* (1938), *This is Villa!* (1939) y *The Ring of General Macias* (1943).

La antología posee además una extensa introducción crítica a la obra de Niggli, una cronología de su vida y obras, al igual que una muy depurada selección

de cartas y reseñas de libros escritos tanto sobre su obra como por la propia autora. Estos materiales secundarios son un complemento perfecto a la antología teatral. En este sentido, el trabajo de Padilla y Orchard es de admirar, ya que la obra de Niggli presenta no pocas dificultades a la hora de intentar una evaluación académica empezando por el hecho de que la autora no escribió en español. Niggli se propuso describir la “experiencia mexicana” para la audiencia anglosajona. Su padre era tejano y su madre una concertista de violín de Virginia. Niggli nació en el pueblo de Hidalgo, a las afueras de Monterrey, el mismo año que da comienzo la Revolución. Sin embargo, la dramaturga pasó la mayor parte de su vida adulta en lo EEUU. Ahora bien, como exploradora incansable tanto de sus culturas como de sí misma, Niggli constantemente traspasa fronteras de clase, culturas propias y ajenas, y géneros mostrándonos que esas categorías y límites son de alguna forma inciertos. A menudo los críticos la han visto como un eslabón perdido necesario para comprender el desarrollo de la escritura “mexicoamericana” pero le han negado un lugar propio en esa literatura. Algunos, por otro lado, la han visto como una escritora de/entre fronteras (“border writer”), y finalmente otros la han catalogado como una escritora de clase alta, asimilada a la cultura anglosajona que no puede pretender otra cosa más que conservar los privilegios de raza ya adquiridos en la cultura latinoamericana.

Los editores demuestran en la introducción lo difícil que es aceptar cualquiera de estos parámetros fijos para analizar su obra. El material secundario de la antología demuestra categóricamente como Niggli no sólo se veía a sí misma como mexicana sino que sus contemporáneos la consideraban como una vocera de la cultura mexicana y de la mexicoamericana (entre otros, Rodolfo Usigli). Igualmente, hay claras referencias en sus obras a la importancia de los indígenas en la formación de la identidad mexicana, ya que explora en su dramaturgia la historia y la mitología aztecas, y además realiza extensos análisis críticos sobre la feminidad burguesa y aristocrática. Como Orchard y Padilla mencionan, esto no elimina la presencia de ciertos prejuicios de clase en sus obras, como son su tendencia hacia la banalidad romántica, su opción por el melodrama y la sentimentalidad, y una insistencia en recalcar eso que podríamos llamar como “las buenas maneras” mexicanas. No obstante, como toda legítima artista, su obra escapa a los límites de su propia vida, ya que sus melodramas y romances registran con alta fidelidad los conflictos familiares y nacionales de estos difíciles momentos revolucionarios y postrevolucionarios de la realidad mexicana del momento.

Indudablemente, esta antología contribuye a los esfuerzos en el campo de los estudios chicanos no sólo por recuperar obras de autores que hacen parte tanto del acervo literario de los EEUU como del latinoamericano, sino para intentar redefinir un canon literario latino/chicano. Una atenta lectura de su vida y obra nos ayudará también a replantear preguntas raramente bien formuladas (y contestadas) sobre la identidad nacional, la etnicidad, la imposible claridad de “lo nativo” y sobre todo, el uso simplista de las categorías académicas de clase y raza, ya que estas

muchas veces son usadas como lentes unívocos para explicar la mexicanidad y/o la latinoamericanidad, sin tener en cuenta la complejidad inherente a las producciones artísticas surgidas en dichas culturas.

*Gastón A. Alzate*

*California State University-Los Angeles*

**Pellettieri, Osvaldo. dir. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna, 2007, Vol. II: 656 p.**

El segundo tomo de la *Historia del teatro argentino en las provincias* continúa un proyecto colectivo de trabajo del Grupo de Investigación de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) de la Universidad de Buenos Aires. Su proyección nacional se expresa en la convocatoria de investigadores de diversas instituciones del interior del país y forma parte de un interés muy particular por sentar las bases de un nuevo discurso historiográfico. En este sentido, una muestra de su esfuerzo heurístico se manifiesta en la concepción de la historia del teatro argentino que se está desplegando en dos proyectos paralelos: el itinerario del “teatro argentino en Buenos Aires” (que ya lleva publicados cuatro tomos) y el recorrido por el “teatro argentino en las provincias.” Este desdoblamiento implica un gesto contrario a la centralización: “teatro argentino” no es sinónimo de “teatro de Buenos Aires,” ya que aquél integra un conjunto más complejo que el de esta última metrópolis cultural.

Este proyecto, que revierte con acierto el centralismo implícito a lo largo de toda la tradición historiográfico-teatral local, sin caer en exaltaciones regionalistas que aislen las provincias de los centros de estímulo e irradiación, recorre la constitución y el desarrollo de los campos teatrales provinciales de Buenos Aires, Chubut, Entre Ríos, Formosa, La Pampa, Mendoza, Neuquén, Salta, San Juan, San Luis, Santa Fe, Santiago del Estero y Tucumán. El presente tomo, anteuúltimo de la serie, se detiene en la mayor parte de los casos, y como continuidad respecto del tomo inaugural, en el período 1940-1976. Cada capítulo se interroga acerca de los modos peculiares que asumió la modernización luego de las fases constitutivas de cada campo teatral y de qué manera las estéticas que habían nacionalizado la producción dramática y espectacular comenzaron a entrar en nuevas tensiones con las estéticas de la vanguardia.

El acercamiento al teatro producido fuera de la ciudad en constante modernización que es Buenos Aires permite entrar en contacto con prácticas alternativas de escritura dramática y de concepción de espectáculos; valgan dos casos en los que los parámetros de caracterización del fenómeno no son explicables desde la experiencia urbana. El primero es el de una ciudad balnearia del interior de la provincia de Buenos Aires, Mar del Plata. Sus circuitos teatrales se constituyeron

con la lógica de una “ciudad bifronte,” que por un lado está atenta a los desarrollos locales, pero por otra, alberga durante la temporada estival los grandes éxitos de cartelera del teatro porteño. El segundo caso atañe a la escritura dramática en Neuquén, provincia patagónica cuya constitución histórico-política estuvo ligada a la expedición al desierto que hacia fines del siglo XIX amplió las fronteras quitando tierras y vidas a las poblaciones indígenas de ese territorio. La escritura dramática de uno de los protagonistas de ese episodio, el coronel Olascoaga, surgió de esa experiencia de “choque cultural” y derivó de un desplazamiento de la órbita militar hacia una tarea literaria en la que la actitud “civilizadora” hacia el indio se tradujo en piezas como *El huinca blanco* (1899) y en la utilización (con un sentido de interesada identificación con las víctimas) del seudónimo “Mapuche.”

Osvaldo Pellettieri, director del proyecto, encabeza el tomo con un ensayo introductorio en el que reflexiona acerca de la nueva dimensión que adquiere el estudio del teatro nacional cuando se accede, por vía de la investigación y de la construcción colectiva del conocimiento, a un vasto panorama que permite confirmar y rectificar ciertas presunciones acerca de su funcionamiento respecto del campo cultural y del campo social. El autor cita el caso de la autonomía de un teatro como “un fermento que conoce y reconoce al país. Es también un hecho central e irradiador de la fuerza de nuestro teatro el deseo de identificación asociativa de nuestro público” (12). Sólo un estudio que contemple las diferentes temporalidades de cada provincia o región permite aprehender la dinámica de los sistemas y subsistemas teatrales, que son entendidos como espacios de retención y en productivo conflicto con los procesos de cambio.

El tomo se completa con secciones que representan verdaderos auxiliares para la lectura y la consulta de una obra de gran envergadura como la presente: listas de archivos, publicaciones periódicas y entrevistas, bibliografía e índice onomástico.

*Laura Cilento*

*Universidad Nacional de Lomas de Zamora*

**Pellettieri, Osvaldo. *El Sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna, 2008: 358 p.**

El texto de Osvaldo Pellettieri ofrece un estudio sumamente valioso sobre el sainete y el grotesco criollo, que viene a cubrir un vacío al que nos tenía acostumbrados la historiografía teatral argentina y a sanear una visión prejuiciosa que ubicaba al sainete y al grotesco en espacios marginales dentro del campo teatral, dejando vislumbrar al mismo tiempo una consideración degradada del objeto de análisis. Como señala el autor: “La crítica y la investigación modernas saludaron su (desaparición) no como el resultado del cambio de sensibilidad de su público, sino

como un índice de su propia bajeza artística y humana: la concepción positivista del progreso absoluto reinante en nuestro país aplaudía su “avance incontenible hacia formas más elevadas” (7).

Creemos que la sistematicidad de este estudio se basa en gran parte en que, con el fin de explicar la significación del sainete en los distintos momentos de la modernidad a partir de los años '30, Pellettieri propone una periodización que realiza cortes sincrónicos en el eje diacrónico permitiendo hallar tres subsistemas coexistentes en cada uno de ellos: el emergente, el dominante y el residual o remanente. Así, al definir el sistema del sainete y analizarlo en cada momento de su evolución, es posible comprenderlo como un fenómeno en variación, con carácter intermitente en la historia de nuestro teatro, historia cuya dinámica – aclara Pellettieri – se explica, no sólo a partir de los cambios, sino también de las continuidades y las retenciones, y se define no únicamente a partir del estudio interno del género, sino también de la historia externa, esto es, de las relaciones de los textos dramático y espectacular con el público, con el campo teatral y con el referente social.

En el primer capítulo, el autor analiza una serie de textos dramáticos y puestas en escena teniendo en cuenta las relaciones que establecen con diversos intertextos culturales y sociales, con el objetivo de indagar en los problemas de producción, circulación y recepción de los textos. En el capítulo 2, estudia el surgimiento del “actor nacional,” al tiempo que se concentra en el sainete criollo en tanto fenómeno histórico: su origen, su ubicación dentro del sistema teatral argentino, sus fases y versiones. Desde una perspectiva neohistoricista – que considera la “evolución” del teatro tal como es percibida en los textos y explicada por los contextos –, Pellettieri establece tres fases en el desarrollo del género: a) el sainete como pura fiesta, b) el sainete tragi-cómico, c) el grotesco criollo. Por su parte, el capítulo 3 profundiza en la fase canónica del género – el sainete tragi-cómico – analizando, entre otras, piezas como *El movimiento continuo* (1916), de Armando Discépolo, Rafael José De Rosa y Mario Folco, y *Mustafá* (1921), de Discépolo y De Rosa, cuyo objetivo deja de ser el mero entretenimiento para apelar a la reflexión crítica del espectador.

El capítulo 4 está dedicado íntegramente a Discépolo y a su creación del grotesco criollo a partir del sainete, en piezas como *Mateo* (1923), *El organito* (1925) – escrita en colaboración con su hermano Enrique Santos –, *Stéfano* (1928), *Cremona* (1932) y *Relojero* (1934). Mientras que el capítulo 5 ofrece un estudio histórico sobre la evolución del actor criollo y la puesta en escena del sainete y del grotesco en su momento de apogeo, entre 1890 y 1930. En el capítulo siguiente, el autor se centra en la década del '60, época de gran dinamismo teatral en la que los cruces entre modernidad y tradición dieron origen a la segunda modernización del teatro argentino, caracterizada por la co-existencia y la confrontación entre dos poéticas que encarnaban dos modos disímiles de entender el fenómeno teatral: el realismo reflexivo y la neovanguardia. En este apartado se analiza el modo en que, hacia fines de la década, comenzaron a recuperarse elementos del sainete, aunque

re-significados al servicio de la demostración de una tesis y en función del contexto social, como sucede en *El grito pelado* (1967), de Oscar Viale o en *La nona* (1977), de Roberto Cossa (1977). Continuando con este panorama histórico, Pellettieri analiza el derrotero del sainete que, si bien había desaparecido como sistema sus procedimientos son refuncionalizados por el teatro culto.

A partir de los años '80 – objeto de análisis del capítulo 7 – la productividad del género halla como telón de fondo el constante debate, en ocasiones, explícito, en otras, encubierto entre modernidad y posmodernidad. Alejándose esta vez del teatro realista, los procedimientos saineteros constituyen un importante intertexto en el seno del teatro “de la resistencia,” cuyos ejemplos paradigmáticos *Postales argentinas* (1988), de Ricardo Bartis, y *El partener* (1988), de Mauricio Kartún, son analizados por Pellettieri, con el fin de explicar la funcionalidad que éstos adquieren en el contexto de nuevas poéticas.

Si, como decíamos, el aporte indiscutible del trabajo histórico y analítico de Pellettieri es plantear una visión distinta de la que había prevalecido en nuestra historiografía, y ello a partir de la revalorización del objeto de estudio y de la consideración del sainete como el origen mismo del teatro nacional, tanto a nivel autoral como actoral. Este estudio viene a completar, profundizar y, en muchos sentidos, superar críticamente los trabajos previos sobre el tema. Por otro lado, como toda investigación profunda e integral, sobrepasa ampliamente el análisis del objeto concreto por cuanto apela a repensar, por medio del teatro, nuestro “ser nacional” y nuestra identidad como país.

*Silvina Díaz*

*CONICET- Universidad de Buenos Aires*

**Pradenas, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Santiago: Ediciones LOM, 2006: 517 p.**

Atreverse con las más de quinientas páginas que nos entrega el doctor Luis Pradenas de la Universidad de París VII, no es solamente una atrevida incursión, sino un desafío para ir tejiendo hebra con hebra una gran arpillera de vivos y oscuros colores sobre la historia del teatro en Chile. Se puede leer como insinuaba Cortázar en *Rayuela*, empezando por cualquier parte. El lector decidirá qué período o época le interesa profundizar, o re-leer lo que está ligado a sus intereses.

El autor divide su investigación y estudio en cuatro capítulos y un epílogo. Todo comienza por donde debe empezar “El mundo heroico,” el de los conquistadores y el de los conquistados que resistieron la invasión de sus tierras para proseguir con “Chile, lejana provincia del imperio.” Ambos capítulos cierran con la mención y comentario de obras del período. La anotación de que las conmemoraciones y celebraciones del calendario litúrgico católico, “constituyen verdaderas



‘teatralizaciones’ orientadas al logro de una ‘misión’ de ocupación y desacralización del espacio público” (82), nos trae a la memoria los enjundiosos estudios dedicados al tema por José Juan Arrom sobre el teatro colonial. La afirmación de Edward Said sobre la imposibilidad de determinar el principio de ciertos hechos, confirma las palabras de Pradenas al no enfatizar el comienzo del teatro en Chile, sino sugerirlo.

Para este lector, “El espejo de la república” es *la pièce de résistance* del libro en cuestión, en el que aborda “génesis y metamorfosis de la práctica y de la creación teatral, desde la independencia hasta el año 1973” (8). Fiel a la estructura concebida, Pradenas no deja resquicio histórico e ideológico que le permita desentrañar las obras del período y para ello consulta una variada bibliografía tanto chilena como extranjera, y obviamente la francesa en lo relativo a los temas que desarrolla lo que permite entregar informaciones que escapan al investigador común. El recorrido del teatro en la naciente república hasta el momento del golpe militar, es un caleidoscopio de actividades difíciles de encontrar en un solo texto de historia del teatro chileno.

El último capítulo, “El espejo roto” es una apretada síntesis del teatro durante la dictadura, tanto en las salas santiaguinas como en los campos de concentración, lugar este último que conocieron bastante bien algunos de los integrantes del *Aleph* en el cual Luis Pradenas participó “como músico, desde hacía años, en París.” El descabezamiento de las Escuelas de Teatro de las Universidades de Chile, Católica, Técnica del Estado, Concepción, Antofagasta y de las sedes de provincia a lo largo del país y el registro minucioso del catálogo de obras representadas a contar de 1974, entregarán al lector una visión mediatizada de lo que significó la aplicación de la mano militar en la vida institucional de Chile. Digo mediatizada, por la imposibilidad de entregar con palabras siquiera una imagen, pero que un graffiti de 1973 presenta en toda su crueldad: “¡Tarzán, socorro, los gorilas se volvieron locos!”

El “Epílogo” constituye las conclusiones de la tesis de Luis Pradenas referentes al teatro chileno. Y las líneas finales una disquisición que plantea la angustia existencial que el teatro afirma en la realidad de la ficción. El trabajo del profesor Pradenas merece la atención no sólo de quienes estudiamos el teatro, sino de todo aquel que se interese por la estrecha relación entre sociología, antropología e historia y las artes escénicas, que al final de cuentas las incluye a todas ellas.

*Pedro Bravo-Elizondo*  
*Wichita State University*

**Proaño-Gómez, Lola. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2007: 223 p.**

En este libro Proaño-Gómez recoge una serie de ensayos previamente publicados en revistas y libros dedicados al quehacer teatral, a los que suma nuevos estudios críticos que prosiguen la indagación de la presencia de “lo político” en el

texto dramático y en la teatralidad escénica latinoamericana. El estudio comprende un auspicioso ensayo introductorio seguido por doce capítulos, los cuales se organizan en cuatro secciones.

En la introducción la autora discurre en torno a lo que ella entiende por “lo político,” “estética de la incertidumbre” y “teatro de lo político,” conceptos a partir de los cuales se construye un marco referencial que recorre y orienta la lectura de los siguientes capítulos. Tras comparar y contrastar las manifestaciones de “lo político” en el teatro de sala producido en Latinoamérica durante la década del noventa y en el teatro comunitario argentino más reciente, Proaño-Gómez observa que “lo político” aparece en la puesta en escena del teatro de sala, mientras que en el teatro comunitario, “lo político” emerge en el proceso y organización grupal. Esta reflexión inicial de la autora se complementa con el estudio de diversos aportes teóricos, el análisis de varios espectáculos y con sus observaciones como espectadora y participante de muchos de los grupos y teatros estudiados.

La primera sección, “La insistente presencia de la utopía,” reúne tres ensayos que se ocupan de siete espectáculos que participaron en el FIT de Cádiz entre los años 1996 y 1998 y de dos estrenos argentinos de la misma época, *El amateur*, de Mauricio Dayub y *Conversaciones con Ernesto Che Guevara*, de Juan Pablo Feinmann. En todos los casos, Proaño-Gómez observa la marcada presencia de la función utópica del discurso en todos los espectáculos estudiados, sobre todo con respecto al cuestionamiento de una realidad existente que se desea modificar. Por su parte, también se advierte que en algunos casos el ejercicio de esta crítica reguladora del discurso teatral viene acompañado de propuestas o planteamientos orientados hacia la posibilidad de un futuro diferente. De todos los estudios, sobresale el trabajo sobre los recursos escénicos de *Ícaro*, pieza producida y actuada por Daniel Finzi en la Central Lechera de Cádiz.

Seguidamente, en “Procesos de producción, metáforas y la presencia de ‘lo político,’” la autora presenta un análisis minucioso de tres propuestas escénicas que adoptan diversos lenguajes escénicos para aludir metafóricamente y de manera voluntaria o no al contexto político, económico y social de la Argentina contemporánea. Las producciones estudiadas son: *La escala humana*, texto de Javier Daulte, Alejandro Tantanian y Rafael Spregelburd; *Extinción*, de Iñigo Ramírez de Haro y dirección de Ruben Szuchmacher y *Máquina Hamlet*, de El Periférico de Objetos. Completa esta sección un trabajo que examina a fondo la producción dramática de Aristides Vargas con la idéntica voluntad de indagar la relación entre los procedimientos teatrales y los sentidos de “lo político” en los textos del autor.

En los ensayos agrupados en “Globalización, neoliberalismo y derechos humanos,” Proaño-Gómez se vale de diversos aportes teóricos y críticos sobre la globalización y el multiculturalismo con el fin de avanzar su propia lectura sobre los modos en que las consecuencias sociales de la globalización se trasladan a la escena latinoamericana. De manera convincente se examinan *Nuestra Señora de*

*las Nubes* del grupo ecuatoriano Malayerba junto con seis espectáculos del campo teatral argentino: *Cachetazo de campo* y *1500 metros sobre el nivel de Jack*, ambas de Federico León; *Venecia*, de Jorge Accame; *Rebatibles*, de Norman Briksy; *El Pelele*, de la Banda de la Risa y *Los chicos del cordel*, espectáculo callejero del grupo comunitario El Teatral Barracas.

El libro se cierra con tres estudios reunidos en “Teatro comunitario argentino: una fisura en la estética de la globalización.” Ciertamente estos ensayos son imprescindibles para la comprensión de los alcances y los límites de la creciente actividad teatral comunitaria. La investigadora va más allá de registrar los procesos de organización, creación y producción de ciertos grupos de teatro comunitario y sin dejar la cuestión estética de lado, somete su análisis a discurrir sobre la emergencia de estos actores sociales en el contexto argentino. Sin duda, sobresale su trabajo sobre el grupo Catalinas Sur con su espectáculo *El fulgor argentino, club barrial y deportivo*.

En conclusión, *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano* es otro aporte valioso para los estudiosos de la escena latinoamericana más reciente. Este libro que se complementa con un DVD que incluye secuencias de las producciones discutidas, deja establecido la mirada crítica e incisiva con que Lola Proaño-Gómez asume el estudio de la actividad teatral.

Mónica B. Botta

Washington and Lee University

**Quackenbush, L. Howard. *Antología del teatro dominicano contemporáneo*. Santo Domingo: Librería La Trinitaria y Brigham Young University, 2004. Dos Tomos. 590 p.**

Con la *Antología del teatro dominicano contemporáneo* L. Howard Quackenbush ha facilitado enormemente la merecida inclusión de textos dramáticos dominicanos para cursos sobre teatro latinoamericano, literatura y cultura caribeña. La antología reúne obras de nueve notables dramaturgos dominicanos, y como toda compilación, es inevitable que la selección de textos sea tema de debate. Me parece, sin embargo, que los tomos no sólo reflejan cabalmente los temas recurrentes de la literatura dominicana de los últimos 50 años, sino que también representan una buena muestra de las principales modalidades teatrales del siglo XX.

El primer tomo contiene siete obras. *¡Hágase la mujer!* (1987) de Juan Carlos Campos es un auto en clave de farsa que pone en cuestión el mito de la superioridad masculina respaldado por la Biblia y la sociedad patriarcal. *Los lectores del ático* (1995) por Efraim A. Castillo Arredondo también tiene el poder como tema, y será de interés para los que investigan el teatro en contextos de la dictadura. En este drama alegórico-político, el ciego y anciano personaje de El Doctor – quien existe

en un espacio apartado lleno de hilos que lo guían y lo terminan enredando – es una clara referencia a Joaquín Balaguer, caudillo omnipresente en la política dominicana durante 40 años después de la era de Trujillo. De tono más ligero, se encuentra *Un comercial para Máximo Gómez* (1986) de Reynaldo Disla en colaboración con Teatro Gayumba. Esta es una divertida obra metateatral que critica cómo la maquinaria publicitaria manipula temas y figuras patriotas para usos lucrativos. Asimismo, es la pieza de la colección que más se asemeja al teatro popular callejero, ya que se escribió para ser montada en un parque y requiere la participación del público.

Con la excepción del trabajo crítico de Quackenbush, la extensa obra de Haffe Serulle ha sido pasada por alto en los estudios del teatro latinoamericano. En *La danza de Mingó* (1977), Serulle usa toda su experiencia con las bellas artes para presentar poéticamente la lucha por la tierra de Mingó, una mujer campesina basada en la figura histórica Doña Tingó, una líder sindical campesina que fue asesinada por defender los derechos del campesinado dominicano. Otra obra de Serulle es la fascinante pieza *Bianto y su señor* (1984), que trata de la relación opresiva y neocolonialista entre un criado negro y un hacendado blanco en plena etapa de decadencia y locura.

Iván García Guerra ha sido otra figura de importancia en el escenario teatral dominicano. Su *Fabula de los cinco caminantes* (1963) es una pieza absurdista en la que cinco personajes simbólicos de diferentes estratos de la sociedad (el pobre peón, el gordo rico, el religioso beato, el revolucionario ferviente y la fuerza bruta) caminan sin rumbo hacia un destino indefinido. También de García Guerra es *Andrómaca* (1983), una tragedia en un acto que, para algunos críticos, representa lo mejor de la larga tradición de la mitología griega en el teatro dominicano. Sin embargo para esta lectora, esta obra se podría haber obviado de la antología para poder incluir a otros autores.

En el segundo tomo hay cinco obras de autores diferentes. *Bolo Francisco* (1983) de Reynaldo Disla es tal vez la obra más aclamada de la dramaturgia dominicana contemporánea. En esta obra, Bolo Francisco, un músico famoso que se ve en camino a la muerte, ronda por el mundo pueblerino y rural de la isla, revelando, según Quackenbush, “meticulosamente pero no tan alegóricamente, los excesos de una sociedad que se retuerce bajo las restricciones y tiranía de un gobierno mal encaminado” (93). Importantes precursores a la obra de Disla son *El rey Clinejas* (1979), una divertida pieza infantil dirigida a los adultos sobre la necesidad de la ilusión, de Manuel Rueda, y *Pirámide 179* (1968), un drama brechtiano sobre el racismo, de Máximo Avilés Blonda. *El último instante* (1957), la selección del dramaturgo dominicano de más relieve, Franklin Domínguez, es el monólogo existencialista de una mujer borracha en la calle que sirve como un buen ejemplo de una obra unipersonal. Sin embargo, creo que por tratarse de una obra de interés un tanto limitado para lectores de hoy, hubiera sido más útil incluir el drama de gesto anti-trujillista *Espigas maduras* (1958) o la farsa política *Se busca un hombre honesto*

(1965) del mismo autor. *La última cita* (1993) de Rafael García H. pone de manifiesto las cicatrices psíquicas de la “Revolución de abril” de 1965, la guerra civil ocasionada después de las primeras elecciones libres tras la muerte de Trujillo, y la consecuente invasión norteamericana. Con un trasfondo histórico sobre la guerra civil de 1965, la acción de la obra es secundaria, resaltando lo histórico y no lo dramático.

En esta admirable selección de obras realizada por Quackenbush se nota el uso de la alegoría, y el tema de la búsqueda, sea existencial o en pos de la justicia socio-política. Además de los textos dramáticos, la antología incluye una introducción general con un valioso resumen histórico del teatro dominicano desde sus orígenes en el siglo XVI hasta el siglo XX. Además de la introducción preliminar, después de cada texto se incluye un breve ensayo analítico que sirve para contextualizar cada obra y para ofrecer un punto de partida para su análisis. Con la excepción de dos de los autores (Juan Carlos Campos y Rafael García H.), hay también alguna información biográfica-bibliográfica.

Otros dramaturgos como Carlos Castro, Giovanni Cruz, Frank Disla y Arturo Rodríguez Fernández quedan ausentes en esta antología. Es evidente, sin embargo, que el editor optó por incluir dramaturgos que se asocian con la tradición literaria del país de los años 60, 70 y 80. Es también comprensible que no tengan cabida las obras más contemporáneas, las obras inéditas y el trabajo de teatreros y artistas de *performance* en una antología de dos tomos. A la vez, hubiera sido útil incluir alguna información, la fecha de estrenos (si es que se estrenaron) de las obras aquí tratadas.

Finalmente, aunque varias piezas se centran en personajes femeninos y cuestiones de género, llama la atención la ausencia de textos de mujeres dramaturgas en esta colección. Esta omisión, sin embargo, se explica felizmente por la publicación subsiguiente del volumen: *La mujer frente al espejo: antología anotada de dramaturgas dominicanas contemporáneas* (2007) también editado por Quackenbush. Es de notar que el trabajo editorial de estos volúmenes ha sido una colaboración binacional de la Universidad Brigham Young y la Librería La Trinitaria de Santo Domingo. Así es de esperar que las antologías despierten un interés en el poco estudiado teatro dominicano tanto en la isla como en el extranjero.

*Camilla Stevens*  
*Rutgers University*

**Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006: 274p.**

Partiendo de la premisa de que el lenguaje intenta transmitir un mensaje de emisor a receptor, Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima presentan en *Lenguajes escénicos* una detallada y concisa investigación que ofrece una mirada integradora de la expresión comunicativa teatral a través de un *corpus* que “ejemplifica cómo

opera y que sentidos despliega la interrelación de todos los lenguajes de la puesta en escena” (12).

Bajo un marco teórico-metodológico de la semiótica teatral, las coautoras indagan escuetamente el proceso de comunicación escénica que arraiga en las tablas teatrales, destacando, al final de cada capítulo, los efectos de dicho proceso en la dramaturgia bonaerense. Dada la experimentación que se ha venido llevando a cabo en la rama teatral durante las últimas décadas, Trastoy y Zayas de Lima indican la necesidad de una revalorización de la palabra teatral. A la hora de clasificar los diferentes modos de comunicación en el teatro, esta investigación se divide en ocho capítulos, resaltando en cada uno de estos los diversos *lenguajes escénicos* que forman parte de toda puesta en escena.

Las múltiples subcategorías en cada uno de estos capítulos – a pesar de resultar a veces superfluas – proporcionan un minucioso y ejemplar trasfondo del léxico empleado en las tablas teatrales, haciendo hincapié en la importancia del lenguaje verbal y no verbal. Por consiguiente, la palabra, el cuerpo, el vestuario y maquillaje, los objetos, los lenguajes sonoros, la iluminación y la puesta en espacio son los siete distintivos *lenguajes escénicos* que sirven de eje para esta compilación.

En cuanto a los lenguajes verbales atañe, Trastoy y Zayas de Lima exploran cómo la palabra se yuxtapone a los diversos elementos escenográficos, estéticos y de actuación, así como también al vestuario, maquillaje y gesticulación de cada individuo presente y ausente en la escena, con la intención de transmitir un mensaje. Dentro de esta convivencia con la palabra – ya sea por medio de la voz o la música – arraigan un sinfín de signos y significados que, tal y como se detalla en el primer y quinto capítulos, logran complementarse, contradecirse, revitalizarse, anularse e incluso sobredimensionarse. En términos de las mismas autoras, “la palabra opera con dichos signos no verbales en la producción de sentido” (16).

Entre estos signos comunicativos no verbales aparece el cuerpo; el cual, dadas sus posibilidades físicas y expresivas, es portavoz lingüístico que logra articular en escena todo tipo de emociones y signos. El mimo, el clown, el travestismo, el desnudo, el maquillaje, el performace y el varieté son algunos de los emisores de un lenguaje corporal que se detallan nítidamente en el segundo y tercer capítulos. Al señalar la función escénica – y no pasiva – de los objetos, así como la multiplicidad de mensajes que cada uno de ellos pueda transmitir, el cuarto capítulo indaga cómo “uno de los datos primarios de contacto del individuo con el mundo” (131), son, en efecto, vectores de comunicación. La iluminación – sus propiedades, diseño, función, movimiento, estética y sobre todo su interrelación con otros lenguajes escénicos – también forma parte de un método comunicativo no verbal que, tal y cómo se explica en el sexto apartado de la presente entrega, carecía de una terminología y exploración adecuadas.

Indudablemente *Lenguajes escénicos* es un estudio digno de estar a la par de todo diccionario y antología teatral, en especial para todos aquellos interesados en la

trayectoria del lenguaje – verbal y no verbal – en la escena argentina. Cabe destacar que este compendio sirve como segunda entrega al destacado libro *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino* (1997) de las mismas autoras.

*Patricia Tomé*  
*Rollins College*